



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Presencia de lo popular en el itinerario poético de Nicanor Parra

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Presencia de lo popular en el itinerario poético de Nicanor Parra / S.Lafuente. - In: QUADERNI IBERO-AMERICANI. - ISSN 0033-4960. - STAMPA. - 73:(1993), pp. 49-64.

Availability:

This version is available at: 2158/776734 since:

Terms of use:

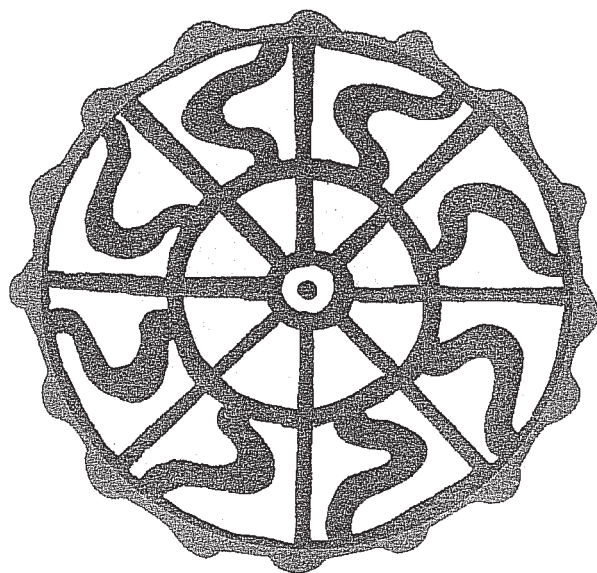
Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

quaderni ibero-america



Todo puede ser uno

73

*ATTUALITÀ CULTURALE
PENISOLA IBERICA E AMERICA LATINA*

TORINO

BULZONI EDITORE - ROMA

Giugno 1993

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Rivista semestrale

Direttore Fondatore: GIOVANNI MARIA BERTINI
Università di Torino

Direttore: GIUSEPPE BELLINI
Università di Milano

Segretario di Redazione: GIULIANO SORIA
Università di Salerno

Comitato di redazione:

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE
University of California - Santa Barbara

ELSA DEHENNIN
Université de Bruxelles

MIGUEL BATTLORI
Real Academia de la Historia - Madrid

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA
Universidad Complutense - Madrid

EMILIO CARILLA
Universidad de Tucumán

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA
Harvard University

BRUNO DAMIANI
The Catholic University of America - Washington

CHARLES MINGUET
Université de Paris - Nanterre

Redazione: PATRIZIA CASTAGNOTTI - EMILIA PERASSI

Fondata nel 1946 dall'ispanista Giovanni Maria Bertini, la rivista si dedica allo studio della cultura e della letteratura dei paesi di lingue iberiche. È pubblicata per iniziativa dell'Associazione Studi Iberici di Torino.

Fin dalle loro origini i "Quaderni Ibero-Americani" si sono avvalsi della collaborazione di grandi nomi della letteratura, dai Premi Nobel Miguel Angel Asturias, Pablo Neruda e Juan Ramón Jiménez, a Benedetto Croce, Arturo Farinelli, Ramón Menéndez Pidal, ecc. La rivista continua a rispettare questa tradizione annoverando tra i suoi collaboratori i maggiori studiosi di tutto il mondo.

Istruzioni per gli Autori

I lavori dovranno essere inviati alla redazione della rivista (Via Montebello, 21 - 10124 Torino - Italia) redatti in qualsiasi lingua moderna, e non dovranno superare le 20 cartelle dattiloscritte.

I testi proposti per la pubblicazione verranno esaminati dalla Direzione che ne valuterà, insindacabilmente, la possibilità di pubblicazione.

I manoscritti non pubblicati non verranno restituiti.

SOMMARIO

Fascicolo 73 - Giugno 1993

ARTICOLI:

LAURA DOLFI, <i>"Versión celeste" secondo Larrea (lettere inedite)</i>	Pag. 5
TRINIDAD BARRERA, <i>Lectura de "Buen viaje, señor presidente"</i>	» 29
DANTE LIANO, <i>Estilo y técnica en "El salvaje" de Horacio Quiroga</i>	» 37
SILVIA LAFUENTE, <i>Presencia de lo popular en el itinerario poético de Nicanor Parra</i>	» 49
JOSEPH M. BARNADAS, <i>La historia literaria de Charcas: legitimidad, problemas, tareas, cuestiones pendientes</i>	» 65
WILLIAM MEJIAS-LOPEZ, <i>Principios indigenistas de Pedro de Oña presentes en "Arauco domado"</i>	» 77
FRANCO ZANGRILLI, <i>Pirandello e "Locos" di Felipe Alfau</i>	» 95

NOTE:

GIULIANO SORIA, <i>"Sin desafíos, pero sin concesiones". (Entrevista al poeta cubano Manuel Martínez Díaz)</i>	» 107
--	-------

IN MEMORIAM:

PIRES LARANJEIRA, <i>Baltasar Lopes, patriarca das letras cabo-verdeanas</i>	» 113
--	-------

INEDITI E RARI:

JOSEPH L. LAURENTI, <i>Di una rara traduzione del "Mayorazgo" di Beltrán de la Cueva (1440-1492)</i>	» 117
--	-------

RECENSIONI:

GIULIA LANCIANI, <i>Tempeste e naufragi sulla via delle Indie</i> (ALESSANDRO SCARSELLA)	Pag. 123
BERNARD LEWIS, <i>I musulmani alla scoperta dell'Europa</i> (ELISABETTA PALTRINIERI)	» 125
AA.VV., <i>Via Latina. Publicação não periódica da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra</i> (ARLINDO JOSÉ CASTANHO)	» 130
NUNO JUDICE, <i>La poesia corrompe le dita</i> (ARLINDO JOSÉ CASTANHO)	» 132
PIERLUIGI CROVETTO, <i>I segni del Diavolo e i segni di Dio. La Carta al Emperador Carlos V (2 gennaio 1955) di Fray Toribio Motolinía</i> (SILVIA GILETTI BENSO)	» 133
JOSSE DE KOCK, <i>Gramática española: enseñanza e investigación</i> (ALIDA ARES)	» 134
DIANNE M. BONO, <i>Cultural Diffusion of Spanish Humanism in New Spain. Francisco de Salazar's "Diálogo de la dignidad del hombre"</i> (BRUNO M. DAMIANI)	» 139
J. M. MACHADO DE ASSIS, <i>Memorie dell'aldilà</i> (MANUEL G. SIMÕES) .	» 141
ANTONIO SCOCOZZA, <i>Abbiamo arato il mare. L'utopia americana di Bolívar tra politica e storia</i> (SIMONA DE QUATTRO)	» 142
SEGNALAZIONI (a cura di Giuliano Soria).....	» 147
CONVEGNI E CONGRESSI	» 159

Presencia de lo popular en el itinerario poético de Nicanor Parra

SILVIA LAFUENTE

Università di Siena

1. *Confluencia de innovación y tradición*

Algunos países hispanoamericanos presentan una cultura poética popular ampliamente difundida y, en consecuencia, esferas de contacto donde formas cultas pueden confundirse con lo propiamente popular.

En la actualidad este fenómeno no es característico de toda Hispanoamérica. Se verifica sobre todo en aquellas áreas, como Chile por ejemplo, donde hasta comienzos de este siglo la poesía popular constituía casi la totalidad del patrimonio poético. Si a ello agregamos que la poesía culta en este siglo ha encontrado un terreno particularmente fértil en el país andino podemos entender mejor la intensidad de la incorporación y de la reelaboración en clave estética del acervo poético popular en la obra de algunos autores.

Existen también razones más genéricas que explican este contacto. Por ejemplo, cuando la poesía popular se vuelve símbolo de distintas exigencias y tendencias.

En momentos de crisis se presenta la necesidad de una profunda renovación de la lengua poética. Cuando se siente la voluntad de liberarse de las formas percibidas como viejas y solemnes, de una tradición que se advierte agotada, surge el propósito de innovar conscientemente los modos y los tonos de la poesía incorporando elementos inusitados que pueden ser exóticos o arcaicos y también populares.

Esto se verificará en España a través de los escritores de la Generación del 27. En una característica situación de mediación en sus obras se funden elementos contrapuestos de tradición e innovación, calidad folklórica y sensibilidad de tipo surrealista¹.

¹ «Conservazione e rivolta, tradizione e avvenirismo, si fondono in Aleixandre, come in Lorca e Alberti e Cernuda, donde l'estremismo del surreale spagnolo riceve autentica luce di grazia poetica mercé un fondo indigeno, «castizo», popolare, umano, la cui presenza flette, modera, lievita, stilizza l'esperienza affettiva e tecnica dell'inconscio, del sogno, della visione», Oreste Macrí, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1985, p. LXII.

«No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales» afirma Lorca² y este punto de vista es el que predominará en el resultado español e hispanoamericano que integrará la intensa voluntad renovadora de las formas vanguardistas a un lenguaje cotidiano y a una experiencia real.

En Chile un grupo de escritores, los llamados «poetas de la claridad», como Jorge Millas, Carlos Pedraza, Omar Cerda, Luis Oyarzún y Nicanor Parra entre otros, se declaran representantes de la claridad y de la naturaleza de los medios expresivos reaccionando contra las formas ya consagradas de la vanguardia, «el reverso de la medalla surrealista» como sostiene Nicanor Parra³. Postura de retorno que consiente la adopción de las formas propias de la poesía tradicional-popular pero que al mismo tiempo se reconoce en los impulsos innovadores provenientes de la vanguardia. Schopf, refiriéndose a esta etapa de la obra de Parra, afirma que la «poesía de la claridad» no sólo era «una reacción antivanguardista, sino que estaba contaminada ya de vanguardismo y suponía, lo que es decisivo, la existencia acabada de un sistema expresivo vanguardista»⁴.

De este ambiente literario nace en 1935 la *Revista Nueva* fundada por Parra junto a los autores mencionados. En el primer número aparece *Gato en el camino*, un «anticuento» como lo define su autor⁵. Es la obra más representativa de esta etapa porque la intercalación de elementos innovadores y tradicionales es más nítida que en *Cancionero sin nombre* su primera obra poética, publicada dos años más tarde, en 1937, obra que refleja en manera inconfundible la presencia poética de García Lorca.

Las imágenes «sin sentido» del cuento, la combinación arbitraria, la interpolación de frases aisladas del contexto narrativo: «En el camino estaban abandonadas unas cucharitas de té revueltas con trompos»⁶, se unen al procedimiento de eludir al máximo el sentido convencional de la narración. Las escenas se subsiguen rápidamente en un orden que no será establecido ni por el valor narrativo ni por el con-

² Federico García Lorca, «Imaginación, inspiración, evasión», en *Prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 132.

³ Federico Schopf realiza un análisis bastante exhaustivo de este período, señalando sobre todo su importancia como punto de partida para la ulterior evolución poética de Parra. Cfr. Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986, págs. 92-101.

⁴ Ibidem, p. 200.

⁵ *Crónicas de Chile*, compilado por Rodrigo Quijada, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1968, págs. 211-217.

⁶ *Crónicas de Chile*, cit., p. 211.

tenido sino por el objetivo de alcanzar un efecto rítmico, de acuerdo con la concepción del montaje, típica del surrealismo. Las peripecias del protagonista, que no es el personaje característico del cuento de hadas, ni príncipe, ni animal fabuloso, sino simplemente un gato, están unidas por relaciones que evaden su nexa lógico:

Anda que te anda el gato llegó a Nicaragua. Como el camino estaba embarrado llevaba las patitas muy sucias. También las llevaba mojadas. [...] Por el camino tuvo que atravesar varias chacras.

Cuando llegó a Francia iba con mucho frío porque había hecho la caminata en pleno Invierno. De vez en cuando se detenía a lamerse el pelaje⁷.

La novedad radica en el hecho de que todos estos materiales de construcción operan sobre el substrato de las convenciones de la narrativa de la tradición popular. El viaje a países lejanos, la rápida sucesión de las aventuras, lo fantástico, la estructura cíclica, la falta de límite cronológico, antiguas formas del folklore, se colocan naturalmente junto a las experiencias vanguardistas.

Este procedimiento se observa claramente en la superposición de los recursos expresivos del lenguaje. Algunos responden a las exigencias de la narración folklórica, como las frases breves, estructuras sintácticas del habla coloquial, otros, a la *écriture automatique* propia del surrealismo, trozos de discurso cotidiano que no presentan una continuidad semántica:

El dueño lo envolvió en unos papeles y se lo llevó a su casa. Por el camino compró naranjas. Allá le dijo a su mujer: La gente no quiere comprarlo. Ahí lo tienes. Te lo regalo. Su mujer estaba sacando agua del pozo⁸.

y que se expresan a través de un estilo telegráfico:

Se lo mandaré a mis tías, pensó para sus adentros. Algunas horas más tarde les escribió un telegrama diciéndoles: va gato.
Saludos.⁹

Esta inicial experiencia literaria con la prosa, que Parra no volverá a repetir, anticipa algunos aspectos fundamentales de la obra poética: lo cotidiano, como lenguaje y representación de la realidad, el

⁷ Ibidem, p. 214.

⁸ Ibidem, p. 212.

⁹ Ibidem, p. 214.

efecto lúdico y humorístico, las imágenes disparatadas, sin olvidar la intercalación del prosaísmo en la poesía.

En *Cancionero sin nombre* la influencia de Lorca se deja sentir a través del uso de los procedimientos formales y también de la estilización del material tradicional. La polivalencia del simbolismo lorquiano le otorga a Parra un amplio espacio de recreación. La relación fija entre los metales y la muerte: «Con una lanza de plata/ yo puedo matar al viento»¹⁰, la luna como símbolo erótico:

Por corazón ella trae
dormido trompo de seda,
bajo el corpiño le crece,
redonda la luna llena¹¹.

y de muerte: «Cuando me subo a los árboles/ es luna mi calavera»¹², se repiten con marcada insistencia en la obra de Parra.

«Preciosa y el aire» se reitera en la simbología de la fuerza del viento y en el ritmo y en el tono de la composición «La niña engañada»:

Niña viene por la calle
muerto corazón, descalza,
jaguares de viento norte
pelean en la montaña¹³.

La imitación se juega también en el plano de los recursos innovadores. Las asociaciones extrañas y los contrastes vívidos entre elementos que no siempre pertenecen al código estético:

Sobre mi corbata reman
navíos de mar y sueño,
de mi camisa levanta
gaviotas de luz el viento¹⁴.

y las imágenes oníricas que convergen con la claridad expresiva de los vocablos:

¹⁰ Nicanor Parra, *Cancionero sin nombre*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1937, p. 23.

¹¹ Ibidem, p. 72.

¹² Ibidem, p. 17.

¹³ Ibidem, p. 83.

¹⁴ Ibidem, p. 63.

Soñé que en mi pecho había
redonda flor de durazno.

Que llegaba un ángel negro
con un corazón en alto
y me azotaba la frente
con un corazón de galgo¹⁵.

crean un mundo donde el límite realidad-irrealidad no es perceptible.

En su primera obra poética Parra no alcanza todavía la autonomía expresiva de la lengua y no logra recrear una distintiva configuración ambiental. El espacio andaluz será simplemente sustituido con referencias geográficas chilenas: «Cuando fui a Valparaíso», «blanca la estación Mapocho», «Y como Chile es mi fundo/ me gusta seguir la cueca»¹⁶ y el regionalismo lingüístico, más bien ocasional, no contrasta el dominante tono lorquiano.

Sin embargo en esta obra se anticipan algunas actitudes poéticas y recursos expresivos característicos de su producción posterior.

La función lúdica del lenguaje coloquial: «Al más miedoso de todos/ mi gilet voy a enterrarle», «pastillas de menta compro/ para corretear la pena», la función humorística de las voces populares:

Guagua fea, lesa,
yo le estoy cantando,
si no tiene sangre
que se vaya al diablo¹⁷.

se unen a una de las isotopías más recurrentes de la antipoesía: la desacralización: «Dos sacerdotes de esperma/me llevarán a la cárcel», ligada al impulso vital de desafío libertador: «por provocar a los santos,/ por desorden en la calle, / por derramar en la iglesia/ un litro y medio de sangre»¹⁸.

Años más tarde, en «La cueca larga», publicada en 1958, Parra elaborará autónomamente la función expresiva del material popular, recuperando el sentido de las imágenes y de la lengua en el uso del pueblo chileno. Y al utilizar efectos «absurdos» típicos del surrealismo,

¹⁵ Ibidem, p. 19.

¹⁶ Ibidem, p. 16.

¹⁷ Ibidem, p. 52.

¹⁸ Ibidem, p. 9.

no hará sino acentuar lo que implícitamente tiene de surrealista el cancionero anónimo popular:

Estornudo no es risa
Risa no es llanto
El perejil es bueno
Pero no tanto¹⁹.

A diferencia de las obras anteriores el absurdo, la desproporción, nacen de la misma materia popular, sin superponerse.

De todas maneras la experiencia literaria junto a «los poetas de la claridad», de la que surge *Cancionero sin nombre*, a pesar de estar todavía «adulterada por una concepción populista»²⁰ como sostiene Schopf, será el punto de partida de un proceso que confluirá en la antipoesía.

2. La función expresiva de la materia popular en la antipoesía

En el ambiente cultural europeo del post-surrealismo se mueven ideas muy relacionadas con la sensibilidad antipoética.

Un ejemplo lo constituyen los estudios realizados sobre los orígenes de la cultura popular. La búsqueda de fuentes conducirá al autor de los antipoemas al descubrimiento de los poetas de la disidencia medieval, *clerici vagantes*, *histriones*, *joculatores*, y a la lectura de las obras de Luciano, autor que más que una influencia es «una confirmación»²¹. Y esa confirmación a posteriori Parra la encontrará no sólo en la comicidad surreal, el lenguaje ambiguo, la ironía de Luciano, sino en la fundamental exigencia expresiva del autor griego de concretización y de visualización de conceptos, de ideas, de lo abstracto: necesidad de la que el autor de los *Sueños* hará participar también al elemento lingüístico.

Las nociones culturales desarrolladas por Baktin — que permiten

¹⁹ Nicanor Parra, *Obra Gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983, p. 64.

²⁰ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, cit., p. 246.

²¹ Cabe destacar el interés que este autor ha tenido entre los surrealistas. Pensemos, por ejemplo, en el ámbito de la cultura italiana en una figura como Savinio. Lo que se explica sobre todo por esa óptica desencantada e irónica con que Luciano reduce a lo cotidiano todo el material mitológico y literario del pasado.

fijar en la matriz sobre todo popular de la obra de Luciano el origen de la literatura cómica – son las que más se identifican con la temática de la antipoesía²².

La risa, como la ironía o la parodia son formas de uso indirecto del lenguaje – dice Baktin en el contexto de análisis de la obra de Rabelais – es decir, comunicación verbal, formas de relacionarse dialógicamente con las grandes realidades de la vida. Dos son los movimientos de este diálogo: acercamiento y destrucción. Se parte de la *prise au sérieux* de las vicisitudes humanas, sobre todo si relacionadas con la finitud de nuestro destino, para desenmascararlas, quitándoles inmediatamente todos los falsos revestimientos ideológicos-verbales que pervierten estas realidades. Se pone entonces en evidencia la «gran comedia funeraria»²³ dado que es precisamente la muerte la que «nos enseña el arte de reír»²⁴. La opinión común de la mayoría: «Dícese que el cadáver es sagrado», las inagotables mentiras del yo y de la sociedad que la ironía finge de adoptar: «Dícese que el cadáver ha dejado/ un vacío difícil de llenar» se destruyen inmediatamente con el otro término de la antítesis: «¡Con qué objeto los ponen en hileras/Como si fueran latas de sardinas!» o «¡Falso porque la viuda no respeta/Ni el ataúd ni el lecho del difunto!»²⁵.

El contraste es coherente con una actitud existencial donde la contradicción impide llegar a cualquier certeza.

La antipoesía opone decididamente su rechazo al orden tradicional. El suyo es un desorden ligado a las experiencias del mundo real que se externa en los símbolos y mitos de la vida cotidiana o de un mundo todavía más inmediato como el de la cultura popular, pero desmitificando y cuestionando desde el interno de la poesía el conte-

²² La importancia de esta identificación nos hace legitimar la extrapolación que operaremos del contexto baktiniano. A pesar de ello tenemos presente que en la crítica latinoamericana se ha generalizado un uso impreciso y equívoco de la obra de Baktin. Al respecto Melis afirma: «Il carnevale, l'inversione dei ruoli, il mondo alla rovescia, erano temi troppo presenti nei classici stessi delle letterature ispaniche perché la critica non fosse tentata di gettarsi a corpo morto sulla civilizzazione più o meno militante», olvidando que en Baktin «la riflessione sul carnevale non va mai disgiunta della sua elaborazione sul linguaggio del romanzo». Cfr. Antonio Melis, *Figure del rovesciamento e figure dell'alterità*, en *Il linguaggio, il corpo, la festa. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin*, Milano, Metamorfosi, Franco Angeli Editore, 1983, págs. 153-154.

²³ Nicanor Parra, *Obra Gruesa*, cit., p. 184.

²⁴ Ibidem, p. 102.

²⁵ Ibidem, p. 102.

nido de estas experiencias, produciendo en el lector – y esta es la novedad que introduce la antipoesía – «varios reconocimientos de su origen e inserción en la realidad inmediata»²⁶. La materia popular se identifica precisamente con dos aspectos fundamentales del contexto antipoético: la función crítica y comunicativa del lenguaje coloquial y la expansión de la posibilidad de reconocimiento del mundo por parte del lector.

El lenguaje y las formas del mundo popular, no perteneciendo al código estético consagrado, constituyen un marco adaptado al humorismo patético y otorgan un espacio mayor a lo lúdico:

A la casa del poeta
llega la muerte borracha
ábreme viejo que ando
buscando una oveja guacha²⁷

a la posibilidad de utilizar diferentes códigos lingüísticos, como el oral-popular, transcrito fonéticamente:

Abreme viejo cabrón
¿o vai a mostrar l'hilacha?
por muy enfermo quehtí
tenih quiafilame l'hacha²⁸

La parodia subvierte el dominio de la muerte (triunfo momentáneo, porque el «mundo al revés» del carnaval es siempre utópico), rebajándola a través del acto sexual:

La puerta se abrió de golpe:
Ya – pasa vieja cufula
ella que se le empelota
y el viejo que se lo enchufa²⁹

El autor interviene en la textura lexical del lenguaje popular – mediante la invención de vocablos – poniéndolo al servicio de la parodia.

El lenguaje coloquial-popular tiene casi siempre la función de ex-

²⁶ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, cit., p. 202.

²⁷ Nicanor Parra, *Hojas de Parra*, Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes, 1985, p. 116.

²⁸ Ibidem, p. 116.

²⁹ Ibidem, p. 117.

hibir lo negativo que las convenciones sociales ocultan o, más en profundidad, de disimular cierta inquietud metafísica.

La extracción de material de los sectores considerados antiestéticos — lo que Schopf llama «dislocación expresiva»³⁰ — la ruptura del protocolo mediante intercalaciones discordantes, prosísticas, populares, se proponen, subvirtiendo la escritura, destruir en algunas partes el discurso literario oficial, violar las convenciones del género lírico, pero sin desarticular la lengua hasta convertirla en puro idiolecto. Al contrario, en la poesía de Parra la palabra estereotipada, inmersa en la colectividad, es la que pone al descubierto los convencionalismos.

Las formas populares lingüísticas y poéticas constituyen entonces espacios inusitados en el contexto de la poesía culta:

Escribí en araucano y en latín
Los demás escribían en francés
Versos que hacían dar diente con diente³¹.

Así en la expresión «diente con diente» del último verso reconocemos la famosa muletilla de la cueca:

En la punta de un cerro
De mil pendientes
Dos bailarines daban
Diente con diente³²

En las *Coplas de navidad*, obra publicada en 1983, vuelve a intentar un contacto autónomo con las formas populares: el «antivillancico», como ya lo había hecho en 1958 con la publicación de *La cueca larga*.

Desde el comienzo predomina un tono de irrisión:

San José mira a la Virgen
la Virgen a san José
el niño mira a los 2
y se sonríen los 3

Los números y signos, las mayúsculas y minúsculas están al servicio de lo lúdico, que encuentra su lugar apropiado en la materia popular.

³⁰ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, cit., p. 135.

³¹ Nicanor Parra, *Obra Gruesa*, cit. p. 95.

³² Ibidem, p. 64.

La ironía no es sarcástica pero sí irremediablemente crítica, sobre todo con respecto a la sociedad que usa el discurso religioso para defender un poder injusto:

Yo me llamo Floridor
y vengo de Mortandad
a celebrar con Ud
la Noche de Vanidad

En una atmósfera de hilaridad se pone en escena un «mundo al revés» en el cual los valores elevados se convierten en befa. Se profana paródicamente a lo sagrado y a lo elevado, rebajándolo a lo corpóreo o material:

vate vate
¿quién se tomará ese mate?
don Pepe tiene sus años
no creo que se la pueda

una pregunta al oído:
si Ud. llegara a enviudar
se casaría conmigo?³³

Parra vuelve periódicamente a la poesía popular por una personal identidad cultural, además de las razones expresivas mencionadas: la ampliación receptiva, el mayor espacio lúdico y de libertad asociativa que la materia popular le proporciona. Pero fundamentalmente porque junto al lenguaje coloquial medio, lo popular es la materia que más se adapta a esa claridad necesaria para dar una imagen absurda, o no del todo lógica, de la condición humana.

3. *Neruda: otro modo de acercamiento a la cultura popular*

En el ámbito literario chileno Parra es sin duda el poeta más profundamente ligado a las fuentes populares pero sin compartir con Neruda la visión idealizadora de la cultura popular. Tampoco se ubica con respecto a ella en un lugar «antropológico».

Neruda recurre muy poco en su obra a los modos de la poesía popular. Cuando intenta componer poesía documental remeda la len-

³³ Nicanor Parra, *Coplas de Navidad (antivillancico)*, Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983.

gua popular casi siempre empobreciéndola: El testimonio directo de hombres y mujeres del pueblo lo representa a través de una simplificación esquemática de la lengua coloquial³⁴.

Sin embargo adhiere ideológicamente a esta cultura, por ello se nutre de sus imágenes y comparte su materializante visión del mundo: «La América del Sur fue siempre tierra de alfareros. Un continente de cántaros. Estos cántaros que cantan los hizo siempre el pueblo»³⁵. Esta imagen de la alfarería como el arte más cercano a la creación primigenia es recurrente en su obra:

Como la copa de la arcilla era
la raza mineral, el hombre
hecho de piedras y de atmósfera,
limpio como los cántaros, sonoro³⁶.

Imagen muchas veces identificada con la poesía popular porque las manos del alfarero trabajan la materia no sólo para modelarla sino también para extraer de ella el sonido. Así proceden los poetas que cantan «con su barro, con su tierra, con sus ríos, con sus minerales». En la poesía – según Neruda – se deben ver «las manos del hombre» porque sólo «la poesía de los pueblos sustenta esta memoria manual»³⁷.

³⁴ El análisis de Yurkievich del «Canto General» enfoca claramente lo inalcanzable que resulta a Neruda lograr esa «claridad de nivel popular» y esto no se expresa solamente a través del lenguaje, también el análisis político se vuelve «simplificación esquemática, sucinta comprobación». De allí que «el intento de Neruda de hacer una poesía documental es a menudo fallido». Cfr. Saúl Yurkievich, «Mito e historia»: *Dos generadores del «Canto General»*, en *Pablo Neruda*, Edición de Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santi, Madrid, Taurus, 1980, p. 217.

³⁵ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 161.

³⁶ Pablo Neruda, *Canto General*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 14.

³⁷ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, cit., p. 161.

A nuestro parecer algunas características del arte de la alfarería atentamente estudiadas por Lévi-Strauss pueden ser comparadas con el proceso de la recreación folklórica. Una de las más representativas es el espíritu conservador que caracteriza a ambas actividades. El artesano debe permanecer estrictamente fiel a las tradiciones conocidas porque una ínfima variación que afecte la materia o la técnica puede tener un efecto nefasto sobre el producto. La recreación folklórica es también un arte con resultados inciertos porque una variación o innovación con respecto a la tradición puede ocasionar la desnaturalización de la obra. De allí que los poetas populares rechacen arriesgarse por nuevos caminos. La innovación en ambos casos es limitada. Cfr. C. Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, trad. esp. *La alfarera celosa*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

Esta visión de la «nobleza material» que reclama el derecho del poeta a las imágenes y referencias concretas se reitera en muchas de sus obras. Pensemos, por ejemplo, en las *Odas elementales* o en *Estravagario*: «Quiero poemas mancillados/por las manos y el cada día»³⁸.

Existen también en su obra espacios de voluntario acercamiento a los modos poéticos populares como en el fragmento de Manuel Rodríguez del *Canto General* titulado *Cueca* por el autor o en la cantata popular *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*. Pero en Neruda estos espacios son autónomos. No recrea formas populares para incorporarlas a su poesía; se limita más bien a la transcripción técnica de los modos expresivos populares, como la enumeración geográfica:

Saliendo de Melipilla,
corriendo por Talagante,
cruzando por San Fernando,
amaneciendo en Pomaire³⁹.

al uso de gerundios: «La tierra está llorando/vamos callando» o a la intercalación de los «que», típicos del prosaísmo: «Que se apague la guitarra,/ que la patria está de duelo». En Neruda falta en efecto la perspectiva popular interna a la poesía.

4. Lo «culto» y lo «popular»: intercambios y diferencias de codificación

La poesía culta adopta formas populares y, a la inversa, puede también vivir en la tradición escrita u oral ofreciendo variantes y retoques populares.

El contacto más inmediato de Nicanor con las fuentes populares se realiza a través de la obra y de la actividad de algunos componentes de su familia. Ellos a su vez no sólo reciben la influencia de la obra poética de Nicanor, actúan también de intermediarios entre éste y la cultura popular chilena.

En las *Décimas* de Violeta Parra la presencia del hermano se deja sentir desde el comienzo: «príncipiame a relatar/tus penurias», «a lo poeta»⁴⁰. Y éste es un aspecto en el que nos detendremos dada la importancia e influencia que esta sugerencia ha ejercitado en el ámbito de la poesía popular. Sugerencia que, por otra parte, nace en Parra de

³⁸ Pablo Neruda, *Estravagario*, Buenos Aires, Losada, 1977, p. 119.

³⁹ Pablo Neruda, *Canto General*, cit., p. 96.

⁴⁰ Violeta Parra, *Décimas*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980, p. 29.

ese modelo literario que para ella es el «Martín Fierro»: «Muda, triste y pensativa/ayer me dejó mi hermano/cuando me habló de un fulano/muy famoso en poesía»⁴¹.

Habíamos sostenido en un trabajo precedente⁴² que la narración autobiográfica de las *Décimas* no se vincula a la tradición folklórica. Prueba de ello es la falta de antecedentes en la tradición cultural de los poetas populares chilenos. Más aún, después de su publicación, algunos poetas populares comenzarán a escribir autobiografías, iniciando de esta manera una tradición inexistente antes de la obra de Violeta.

La más famosa, debido al prestigio del autor, es A LA PINTA de Lázaro Salgado Aguirre. Obra organizada en base a 138 décimas que el autor escribe y numera «probablemente entre los años 1982-1983, y que constituyen su Autobiografía»⁴³.

El otro hermano, Roberto Parra, es autor de famosas cuecas, ha publicado también en 1980 las *Décimas de la Negra Ester*, adaptada al teatro y estrenada en 1989 con mucha repercusión de público en Santiago de Chile y de una reciente narración, publicada en 1988, titulada *Entre Luche y Cochayuyo*.

En el prólogo a las *Décimas de la Negra Ester* Nicanor escribe una décima dedicada a la obra:

Brindo por la negra Ester
y por el cabro Roberto
por poco se cayo muerto
de amor por una mujer
asi suele suceder
en el jardin del honor
y ella muere de dolor
al verse tan poca cosa
indigna de ser su esposa
el se morira de amor⁴⁴.

y ubica a sí mismo y a sus hermanos en el ámbito de la poesía popular:

⁴¹ Ibidem, p. 29.

⁴² Silvia Lafuente, *Folclore y Literatura en las Décimas de Violeta Parra*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", Los Complementarios/5, Mayo, 1990.

⁴³ Lázaro Salgado Aguirre, *A la Pinta*, Santiago de Chile, Autoediciones Populares, Taller Lícam-Rumí, 1987, p. 5.

⁴⁴ Roberto Parra, *Décimas de la negra Ester*, Santiago de Chile, Ediciones Taller Nueva gráfica, 1980.

Violeta y Nicanor, representan el campo y la ciudad, respectivamente. La Viola, quedará como la expresión máxima de la poesía rural chilena. Y don Nica, como el señor Corales de la maffia de cuello y corbata ¿verdad? [...] Por su parte el tío Roberto, opera de hecho en los bajos fondos – en el barrio chino de la palabra hablada – al margen de toda convención policial o académica⁴⁵.

En su conjunto la obra de los Parra incluye una amplia gama de estratos culturales y de registros lingüísticos: la lengua hablada, ciudadana y rural y el «argot» chileno. La mezcla de discursos de todo tipo es consubstancial, como ya hemos visto, con la actividad verbal de la antipoesía.

La poesía de Nicanor es una poesía «culta» que absorbe y hace suyos los motivos de la tradición popular. Pero, y esto es fundamental, lo «diverso», las transgresiones con respecto al modelo cultural general se producen al interno mismo de la cultura que ha generado el modelo⁴⁶. La cultura popular desarrolla e incrementa tradiciones distintas a las de la clase culta hegemónica. Al interno de la misma sin embargo no existe la transgresión porque falta el otro elemento de la antítesis: el de la cultura oficial. Existe un carácter especular en el texto culto que no se verifica en el popular.

Las obras mencionadas de Roberto Parra confirman este punto de vista. El realismo grotesco en el relato de ultratumba *Entre Luche y Cochayuyo* no es transgresivo: cuando el muerto se despierta y ve en el ataúd sólo «Un manojo de pelo blanquizco pegado a la calavera y la suela de un zapato»⁴⁷, o aún cuando en la morgue «Yo me estaba descomponiendo; había otro viejo que por olvido no lo habían llevado a la fosa común, todo era perfume de rosa»⁴⁸, estos elementos no provocan una ruptura en la textura de la narración, al contrario, mantienen una coherencia sintagmática. El cuerpo, el elemento erótico, la muerte, valen por sí mismos no en función de una oposición.

La figura de Nicanor es recurrente en la obra de su hermano. Aparece, por ejemplo, como personaje en las *Décimas de la negra Ester*. «andando en mi rutina/encontré a don Nicanor/me regaló un ter-

⁴⁵ Ibidem, p. 21.

⁴⁶ Véase al respecto Maria Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978. Sobre todo la autora estudia los aspectos culturales de la sociedad medieval que se sustraen a la codificación oficial.

⁴⁷ Roberto Parra, *Entre Luche y Cochayuyo*, Santiago de Chile, Autoediciones Populares/Taller Lícam-Rumí, 1988, p. 10.

⁴⁸ Ibidem, p. 9.

no flor/y de pura gabardina/»⁴⁹. Roberto utiliza también algunos recursos antipoéticos, como la citación que se encuentra al comienzo del relato *Entre Luche y Cochayuyo*: «Nadie me prohíbe decir: ¡Viva la Cordillera de los Andes y muera la Cordillera de la Costa! como dice Nicanor Parra»⁵⁰, que se emplea a propósito del derecho que tienen los muertos a servirse de expresiones sin sentido. Anticipación de la ironía que se concretizará más adelante cuando el narrador-protagonista (que en analepsis cuenta su historia después de muerto) tras haber participado a la formación de un sindicato de difuntos, «esa institución mortífera» del que fue elegido presidente, vuelve a Santiago. En la ciudad encuentra objetos, costumbres y convenciones que la ironía pone en resalto en toda su ostentación y vacuidad: «el humo del aceite quemado, el abuso de la ley tributaria, las coletas para los bomberos, las coronas para los padres de la patria, las confirmaciones a todo sol, la parada militar, el orfeón de carabineros, la orquesta sinfónica municipal, otra vez elecciones presidenciales»⁵¹ y que recuerda la enumeración caótica de *Los vicios del mundo moderno*.

La ironía popular no presenta sin embargo las connotaciones de la ironía antipoética, que obliga a la injusticia, al mal, al desorden a permanecer como tales. En el relato el protagonista, matando a su agresor, logra triunfar sobre el infierno, destruyéndolo: «quedé en el olimpo mirando la fosa que había construido anteriormente. Desde entonces no existe el infierno»⁵². Un análogo triunfo de la ternura, del amor y la amistad sobre la degradación del prostíbulo lo encontramos en las *Décimas de la negra Ester*.

El mundo de la cultura popular es un mundo de certidumbres no de contradicciones. Derrotar al infierno significa recomponer un orden esencial. El infierno antipoético, en cambio, donde se escuchan sólo «risas espantosas» y «suspiros profundos», sensaciones mezcladas a la imagen irónica de los estudiantes «jugando fútbol araucano» o a la de «Los esqueletos de los árboles/Incendiados por los turistas»⁵³, recrea el mismo desorden del mundo real, las mismas contradicciones que impiden la formación de cualquier certeza.

Nicanor es un creativo portavoz de las voces transgresivas de la cultura popular. Su hermano Roberto, en cambio, se sustrae a la cul-

⁴⁹ Roberto Parra, *Décimas de la negra Ester*, cit., p. 21.

⁵⁰ Roberto Parra, *Entre Luche y Cochayuyo*, cit., p. 3.

⁵¹ Ibidem, págs. 13-14.

⁵² Ibidem, p. 19.

⁵³ Nicanor Parra, *Obra Gruesa*, cit., p. 72.

tura oficial, poniéndose al margen «de toda convención policial o académica». «¡Cómo han bebido el jugo, tan distintos y diversos jugos del mundo, estos hermanos!»⁵⁴, declara Arguedas recordando la figura de los Parra. Advierte agudamente esta diferencia entre un Nicanor con «una coraza de protección que deja entrar todo pero filtrando» y un Roberto que «se había atacado para siempre de ternura en cientos de los más pobres prostíbulos de Chile donde cantaba y tocaba guitarra»⁵⁵.

Esta diversidad, sin embargo, alimentando un movimiento recíproco agrega riqueza y espesor a sus obras y esto es lo que hace, a nuestro parecer, que las mismas representen la esfera de contacto culto-popular más significativa en el panorama hispanoamericano actual.

⁵⁴ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 23.

⁵⁵ Ibidem, p. 22.

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Via Montebello, 21 - 10124 Torino (Italia) - Tel. 011/8125980

Abbonamento annata 1993 versamenti: Conto corrente postale 15476104

Italia L. 50.000

Esteri \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Questo numero L. 30.000 - Estero \$ 30

La rivista è regolarmente iscritta presso la Cancelleria del Tribunale di Torino.
Autorizzazione del Presidente del Tribunale di Torino n. 299 del 29 luglio 1948.

Direttore Responsabile: Giuliano Soria.

Iscritta al Registro Nazionale della Stampa in data 12.10.1988, n. 2465



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

RIVISTA PUBBLICATA CON IL CONTRIBUTO DEL C.N.R.
[ISSN 0033-4960]

BULZONI EDITORE
Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma

